

**DESCRIPCIÓN DE LOS COMPONENTES TEMÁTICOS ORIENTADORES DE
LA DIDÁCTICA DE TRES OBRAS PARA PIANO DE LOS PERIODOS
MUSICALES BARROCO, CLÁSICO Y ROMÁNTICO**

DAVID ARISTIZÁBAL MEJÍA



Universidad
Tecnológica
de Pereira

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2014**

**DESCRIPCIÓN DE LOS COMPONENTES TEMÁTICOS ORIENTADORES DE
LA DIDÁCTICA DE TRES OBRAS PARA PIANO DE LOS PERIODOS
MUSICALES BARROCO, CLÁSICO Y ROMÁNTICO**

DAVID ARISTIZÁBAL MEJÍA
1.112.773.561

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado en Música.

Director
JULIANA HENAO RAMÍREZ

Licenciada en Música
Magíster en estética y Creación

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2014

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a la Universidad Tecnológica de Pereira por brindarme la oportunidad de estudiar en el programa de Licenciatura en Música y a la escuela de música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades por todas las experiencias académicas y todo el apoyo recibido para llevar a cabo procesos externos y complementarios en mi formación y culminar así con éxito mis estudios.

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

N°	Relación de personas que participarán en este proyecto		
1	NOMBRE COMPLETO: Juliana Henao Ramírez		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO	Autor <input type="checkbox"/>	Asesor <input type="checkbox"/>	Director <input checked="" type="checkbox"/>
Dirección de contacto	Celular 3136339110	Correo electrónico	
2	NOMBRE COMPLETO: Carlos Uribe Beltrán		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO	Autor <input type="checkbox"/>	Asesor <input checked="" type="checkbox"/>	Director <input type="checkbox"/>
Dirección de contacto	Celular 3103593036	Correo electrónico musicoutp.edu.co	
3	NOMBRE COMPLETO:Luis Guillermo Quijano		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO	Autor <input type="checkbox"/>	Asesor <input checked="" type="checkbox"/>	Director <input type="checkbox"/>
Dirección de contacto	Celular	Correo electrónico luisquijano@utp.edu.co	
4	NOMBRE COMPLETO:David Aristizábal Mejía		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO	Autor <input checked="" type="checkbox"/>	Asesor <input type="checkbox"/>	Director <input type="checkbox"/>
Dirección de contacto	Celular 3148703284	Correo electrónico damic.910614@hotmail.com	
	Calle 13 # 8-75, Barrio “El Palatino, Cartago-Valle		

FECHA DE SUSTENTACIÓN

DÍA	MES	AÑO

UBICACIÓN

INSTITUCIÓN	AULA - AUDITORIO
Universidad Tecnológica de Pereira	

TESTIGOS ACADÉMICOS

DIRECTOR (A) DE PROYECTO	
ASESOR (A)	
JURADO	

VALORACIÓN

APROBADO	SOBRESALIENTE	LAUREADO

CONTENIDO	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	6
1. ÁREA PROBLEMÁTICA.....	18
2. OBJETIVOS.....	20
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	20
3. JUSTIFICACIÓN.....	21
4. MARCO TEÓRICO.....	22
4.1 EI PIANO.....	22
4.2 DIDÁCTICA.....	22
4.2.1 Didáctica en el Piano.....	22
4.2.2 Componentes Didácticos de la asignatura de Piano Sinfónico del Programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.....	23
4.2.2.1 Articulación.....	23
4.2.2.2 Estructura Formal.....	23
4.2.2.3 Análisis Armónico.....	24
4.2.2.4 Interpretación y Expresión.....	24
4.2.2.4.1 Interpretación de la música del Periodo Barroco.....	25
4.2.2.4.2 Interpretación de la música del Periodo Clásico.....	25
4.2.2.4.3 Interpretación de la música del Periodo Romántico.....	25
4.4 COMPOSITORES.....	26

4.4.1 Johann Sebastian Bach..... ..	26
4.4.2 Wolfgang Amadeus Mozart..... ..	26
4.4.3 Frédéric Chopin..... ..	27
4.7 ANTECEDENTES..... ..	28
5. METODOLOGÍA..... ..	29
5.1 TIPO DE TRABAJO..... ..	29
5.2 PROCEDIMIENTO..... ..	30
5.2.1 Fase 1. Estudio de los elementos en los que se trabaja la articulación de la obra Preludio y Fuga # 2 del Clave Bien Temperado BWV 871 Tomo II del compositor alemán Johann Sebastian Bach..... ..	30
5.2.2 Fase 2. Aproximación formal y armónico del primer movimiento de la obra Sonata # 9 K.V 311 del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart..... ..	30
5.2.3 Fase 3. Estudio de la interpretación y la expresión en la obra Estudio Op. 10 # 12 del compositor polaco Frédéric Chopin..... ..	30
7. CONCLUSIONES..... ..	66
BIBLIOGRAFÍA..... ..	69
ANEXOS DIGITALES..... ..	CD

LISTA DE FIGURAS

Pág.

Imagen 1: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 1. (Anexo N).	31
Imagen 2: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 3 y 4 (Anexo N).	32
Imagen 3: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 5, 6 y 7 (Anexo N).	32
Imagen 4: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 8 (Anexo N).	33
Imagen 5: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 11 (Anexo N).	33
Imagen 6: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 12 (Anexo N).	34
Imagen 7: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 13 y 15 (Anexo N).	35
Imagen 8: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 18 (Anexo N).	36
Imagen 9: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compases No 19 y 20 (Anexo N).	37
Imagen 10: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compases 21y 22 (Anexo N).	38
Imagen 11: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compases No 23, 24 y 25 (Anexo N).	39
Imagen 12: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compases No 26, 27 y 28 (Anexo N).	40
Imagen 13: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 1 al 10 (Anexo N).	43

Imagen 14: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 10 al 16 (Anexo N).	
Imagen 15: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 16 al 24 (Anexo N).	45
Imagen 16: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 24 al 36 (Anexo N).	46
Imagen 17: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 36 al 39. (Anexo N).	47
Imagen 18: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 40 al 78. (Anexo N).	48
Imagen 19: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases desde el 78 al 99. (Anexo N).	50
Imagen 20: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases desde el 99 al 113. (Anexo N).	52
Imagen 21: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 1 al 9 (Anexo N).	58
Imagen 22: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 10 al 19 (Anexo N).	59
Imagen 23: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 11 al 32 (Anexo N).	60
Imagen 24: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 33 al 40 (Anexo N).	62
Imagen 25: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 49 al 64 (Anexo N).	63
Imagen 26: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 65 al 59 (Anexo N).	64

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Plan de Estudios, Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

ANEXO B. Programa de la Asignatura Piano Sinfónico.

ANEXO C. Ficha de Caracterización de las Obras Musicales.

ANEXO D. Partituras de las Obras Musicales.

ANEXO E. Cronograma de Actividades.

ANEXO F. Análisis Financiero.

ANEXO G. Guía de Control de Actividades del Proyecto.

ANEXO H. Videograbación: Recital.

GLOSARIO

Racionalismo: Tendencia a dar primacía a la razón sobre la experiencia y a afirmar que la realidad es, en último término, de carácter racional. Aunque un cierto racionalismo se dé ya en Parménides y Platón, se acostumbra llamar con el término de *racionalismo* a la filosofía moderna (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz), en quienes el verdadero conocimiento se funda solo en la razón, porque solo ella posee necesidad lógica y validez universal, caracteres que no tiene la experiencia¹

Retórica: Arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, o de utilizar el lenguaje con elocuencia².

Burguesía: Conjunto de ciudadanos de las clases acomodadas o ricas. La burguesía surgió en el siglo XII, coincidieron con el desarrollo de las ciudades (burgos) y la revolución comercial. En un principio se hallaba compuesta de comerciantes y artesanos, que no dependían de la tierra y no estaban sometidos a la servidumbre feudal. La nueva clase social se fue consolidando y acabó por participar en el gobierno municipal³.

Aristocracia: En ciertas épocas, ejercicio del poder político por una clase privilegiada, generalmente hereditaria. Clase noble de una nación, de una provincia, etc⁴.

Sentimiento: Estado afectivo del ánimo provocado por alguna impresión externa. Parte afectiva de la persona, por oposición a la razón⁵.

Estética: Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico⁶.

Estereotipo: Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable⁷

¹ Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L. Disponible en:
<http://es.thefreedictionary.com/racionalismo>

² NORMA. Diccionario Enciclopédico Ilustrado, *práctico*. Colombia.1996. ISBN 958-04-1259-6.Pag. 1298.

³ *Ibíd.* Pag. 251.

⁴ Diccionario de la lengua española. RAE. Real Academia Española, 2014. Madrid. Disponible en:
<http://lema.rae.es/drae/?val=aristocracia>

⁵ NORMA. Diccionario Enciclopédico Ilustrado, *práctico*. Colombia.1996. ISBN 958-04-1259-6. Pag. 1386.

⁶ Diccionario de la lengua española. RAE. Real Academia Española, 2014. Madrid. Disponible:
<http://lema.rae.es/drae/?val=aristocracia>

⁷ *Ibídem.*

RESUMEN

En el proyecto “Descripción de los componentes Temáticos Orientadores de la Didáctica de tres obras para piano de los Periodos musicales Barroco, Clásico y Romántico”, se estableció una propuesta de análisis desde “*La Articulación Para El Preludio Y Fuga Bwv 871*” del compositor alemán Johan Sebastian Bach, la estructura formal y armónica del primer movimiento de la “*Sonata KV 311 # 9*” del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart y desde la interpretación y la expresión en el estudio “*Op. 10 # 12*” del compositor Polaco Frederich Chopin. Se tuvo en cuenta un enfoque diferente para cada análisis, apoyado bajo material bibliográfico especializado en cada tema.

Los objetivos principales del trabajo fueron: realizar un acercamiento desde la articulación, la estructura formal y armónica, la interpretación y la expresión de las obras y establecer un registro del **recital de piano**. Otro objetivo del trabajo también consiste en promover e impulsar análisis y recitales sobre *música clásica* para enriquecer y apoyar los procesos académicos, culturales y musicales de la universidad y la región.

Se pudieron extraer algunas conclusiones sobre cada análisis, como son: la importancia de la “articulación” y medio de expresión en la época del barroco, las estructuras formales y armónicas apoyadas desde el *racionalismo clásico*, y la importancia de la literatura y la acogida del sentimiento y el afecto como medio de expresión en el “romanticismo” apoyado fundamentalmente desde la armonía en la parte musical.

Este proyecto fue realizado en 3 fases que comprenden desde la selección del repertorio, hasta la realización del informe final. El resultado del trabajo, fue la ejecución de la puesta en escena, el análisis y el informe acerca del desarrollo de las actividades.

PALABRAS CLAVES: Análisis musical, articulación, forma, armonía, interpretación, expresión, registro.

ABSTRACT

In the project “Descripción de los componentes Temáticos Orientadores de la Didáctica de tres obras para piano de los Periodos musicales Barroco, Clásico y Romántico”, an analysis proposal was established from “La Articulación Para El Preludio Y Fuga Bwv 871” by the German composer Johann Sebastian Bach, the formal and harmonic structure of the first movement of the “Sonata KV 311 # 9” by the Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart, and from the interpretation and expression in the study “Op. 10 # 12” by the Polish composer Frederick Chopin. A different approach for each analysis, supported under specialized bibliographic material in each subject was taken into account.

The main objectives for this work were: an overview from the articulation, formal and harmonic structure, interpretation and expression of the works and establish a piano recital record. Another work objective is also to promote and encourage analysis and recitals of classical music to enrich and support university and the region's academic, cultural and musical processes.

We were able to draw some conclusions about each analysis, such as: the importance of "articulation" and means of expression in the Baroque era, the formal and harmonic structures supported from classic rationalism, and the importance of literature and feeling and affection welcoming as a means of expression in the "Romanticism" supported primarily from the musical harmony.

This project was conducted in 3 phases ranging from the choice of repertoire, until the completion of the final report. The result of this work was the implementation of the staging, analysis and report on the activities development.

KEY WORDS: Musical analysis, articulation, form, harmony, interpretation, expression, record.

INTRODUCCIÓN

El trabajo *“Descripción de los componentes temáticos orientadores de la didáctica de tres obras de los periodos musicales: Barroco, clásico y romántico”* se realiza después de la revisión del plan de estudios del programa de *piano sinfónico* y busca describir algunos de los elementos que se llevan a cabo en el aprendizaje del piano en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, en este caso, la articulación, el análisis formal y armónico y otros un tanto enfocados en la interpretación; como el estilo y el contexto histórico; permitiendo conocer algunos aspectos relevantes de estos tres periodos de la música y sus principales características en el estilo musical y en el pensamiento, dando una mirada de objetiva sobre cada compositor y sus influencias; buscando fortalecer y alentar a que se lleven a cabo mas procesos de este tipo, sobre análisis y puesta en escena.

Como antecedentes se tienen el trabajo realizado en la Universidad de Valencia por Francisco Javier Costa, *“Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano Vingt Regars sur l'enfant – Jesús”* en esta tesis doctoral se describe detalladamente el lenguaje del compositor francés *Oliver Messiaen* a través de un análisis de la forma, armonía y motivos de esta obra para piano, también en la Universidad Tecnológica de Pereira el proyecto de grado realizado por el egresado Jaime Eduar Cortéz, *“Análisis y puesta en escena del trío con piano No. 4 Op. 11 en Si bemol mayor de Ludwig Van Beethoven”*, él abarca esta obra desde el análisis formal y armónico y una puesta en escena.

Como propuesta interpretativa y analítica este proyecto enriquece el conocimiento sobre análisis de obras pero solo permite dar una mirada objetiva de ellas sin ahondar demasiado, dando resultados y algunas conclusiones firmes y contundentes sobre cada análisis.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira (Anexo A), en la asignatura de piano sinfónico (Anexo B); se abordan compositores para el aprovechamiento didáctico a lo largo del proceso de estudio de este instrumento (Anexo C); sin embargo, aún no se cuenta con un registro del análisis de los componentes temáticos orientadores de la didáctica de las obras musicales: Preludio y Fuga BWV 871, Sonata # 9 K.V 311 y Estudio op.10 # 12 (ANEXO D), que hacen parte del proceso de formación en esta asignatura hasta el año 2014.

1.1.1 Definición del problema. En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, aún no se cuenta con un registro del análisis de los componentes temáticos orientadores de la didáctica de las obras musicales: Preludio y Fuga BWV 871, Sonata # 9 K.V 311 y Estudio op.10 # 12 que hacen parte del proceso de formación en la asignatura de piano sinfónico hasta el año 2014.

1.2 Factores o aspectos que intervienen. Se encuentran en este contexto los siguientes requerimientos a estudiar respecto a las obras musicales; articulación; análisis de la estructura forma y armónica; interpretación y expresión.

1.2.1 Factor o aspecto 1. Articulación.

1.2.2 Factor o aspecto 2. Estructura formal y armónica.

1.2.3 Factor o aspecto 3. Interpretación y expresión.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cuáles son las características de los componentes temáticos orientadores didácticos que hacen parte del proceso de formación en la asignatura de piano sinfónico hasta el año 2014?

1.3.2 Preguntas específicas:

- ¿Qué elementos de la obra Preludio Fuga BWV 871 # 2 del Clave Bien Temperado Tomo II del compositor alemán Johann Sebastián Bach, se estudian para trabajar la articulación?
- ¿Cómo se realiza una aproximación a la obra Sonata # 9 K.V 311 del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, para hacer el estudio de su estructura formal y armónica?
- ¿De qué manera se hace un estudio de la interpretación y la expresión de la obra Estudio Op. 10 # 12, del Compositor Polaco Frederic Chopin?

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Describir el análisis de los componentes temáticos orientadores de la didáctica de las obras musicales Preludio y Fuga BWV 871, Sonata # 9 K.V 311 y Estudio op.10 # 12, que hacen parte del proceso de formación en la asignatura de piano sinfónico hasta el año 2014.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar los elementos, en forma descriptiva, en los cuales se trabaja la articulación de la obra Preludio y Fuga BWV 871, del compositor alemán Johann Sebastián Bach.
- Llevar a cabo el estudio de la estructura formal y armónica del primer movimiento de la obra Sonata # 9 K.V 311, del compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.
- Profundizar en el estudio de la interpretación y la expresión, en la obra Estudio Op. 10 # 12, del compositor polaco Frederic Chopin.

2.2. PROPÓSITOS

- Propósito 1. Fomentar el análisis didáctico de las obras musicales en la cátedra de piano.
- Propósito 2. Promover el estudio de las obras musicales desde diferentes enfoques.
- Propósito 3. Impulsar un interés por parte de las instituciones culturales musicales de la región, para integrar estos elementos a las prácticas docentes.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: Se pretende realizar una revisión de los componentes didácticos mencionados previamente, abordados en el área de piano, en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Interés: Se pretende el análisis que puede darse a los obras, permitiendo, de esta manera, que docentes y estudiantes enriquezcan su práctica pedagógica, logrando que los primeros se beneficien ante la opción de tener otro referente más amplio, gracias a este proyecto, acerca de cómo desarrollar un programa más completo; igualmente, los estudiantes pueden mejorar su formación musical y los de piano sinfónico, ampliar sus conocimientos en el área, logrando así, tener más elementos de fondo para mejorar su estudio y aprendizaje..

Utilidad: Este proyecto aporta algunos elementos como el análisis de: articulación, estructura formal, armonía, interpretación y expresión, que deben tenerse presente en la enseñanza del piano en el programa de Licenciatura en Música, de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Viabilidad y Factibilidad: Se cuenta con los recursos físicos: piano, auditorio; Administrativos: Permisos otorgados por la Directora del programa, el Decano de la facultad de bellas artes y humanidades; intelectuales: Conocimientos específicos sobre análisis, elementos interpretativos y expresivos de las obras musicales en sus diferentes periodos en la música y toda la bibliografía que ayuda a validar la premisa expuesta.

Pertinencia: Fomentar en el área de piano sinfónico determinados aspectos como el análisis en la parte musical e interpretativa.

Para llevar a cabo este proyecto se cuenta con los conocimientos y destrezas necesarios para concretar esta propuesta.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 EL PIANO

(al.: *Klavier, Hammerklavier*). El piano o pianoforte, se presenta como uno de los principales agentes de las prácticas musicales cotidianas, participando tanto en puestas artísticas en escena, de cámara, agrupaciones de índole comercial y, por supuesto, el piano como instrumento concertante. Esta última, obedece a un proceso histórico de evolución instrumental, así como de las prácticas y necesidades culturales de las diferentes épocas, las cuales consiguieron posicionar al piano en el lugar en que se encuentra actualmente; al respecto el diccionario Oxford nos ilustra:

“En los albores del siglo XVIII los instrumentos domésticos de teclado eran dos: el clavicordio, con altas cualidades expresivas pero sonido muy débil; y el clavecín, de mayor volumen y brillo pero con pocas posibilidades de variación expresiva. Es natural que surgiera el deseo de fabricar un instrumento de teclado que combinara las cualidades expresivas del clavicordio con el tamaño y la fuerza sonora del clavecín.”⁸

4.2 DIDÁCTICA

Según el diccionario Salamanca de la lengua Española, la palabra didáctica proviene del griego *didaskhein*, "enseñar, instruir, explicar". La didáctica se nos muestra como una disciplina que se encarga de estudiar los procesos que se llevan a cabo durante la diada enseñanza-aprendizaje, dándole validez, orden y una guía, para así poder optimizar y regular todo el ciclo pedagógico que se lleva a cabo en el aula de clase.

“Parte de la pedagogía que trata de las técnicas y métodos de enseñanza.”⁹

4.2.1 Didáctica en el Piano. Han sido muchos e innumerables los pedagogos que han abarcado este instrumento, desde los más técnicos como Czerny, Cramer, Schmidt, Hanon; hasta los más sublimes y genios, Bach, Chopin, Schumann, Liszt, entre otros. Todos con un mismo objetivo: Facilitar y proporcionar al aprendiz, un estudio intenso, pero a la vez agradable y formativo en la interpretación del piano.

⁸ LATHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de cultura económica. México. 2008.

⁹ SALAMANCA, ESPAÑA. Diccionario Salamanca de la Lengua Española. España. 2012.

En el “**Arte del piano**”, Neaheaus afirma:

“Estoy persuadido de que un método de enseñanza dialécticamente fundado debe arrancar todos los grados del talento, desde el alumno musicalmente poco dotado (pues él también debe aprender música como elemento de cultura al mismo nivel que el resto) hasta la genial fuerza de la naturaleza.”¹⁰

4.2.2 Componentes Didácticos de la asignatura de Piano Sinfónico del Programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Estructura del piano, historia del piano, ergonomía, teoría, procesos de lectura y ejecución en claves simultaneas, ejercicios técnicos, escalas, acordes y arpeggios, repertorio, interpretación, análisis musical, estilo, formas y estructura, independencia de los dedos; todo hace parte en su conjunto de los elementos que se trabajan y desarrollan en el programa de manera secuencial apoyándose en métodos y material bibliográfico del repertorio universal del piano.¹¹

4.2.2.1 Articulación. Los sonidos en su conjunto están debidamente agrupados y ordenados para dar el sentido a la música; la articulación clarifica y separa debidamente estos sonidos para que puedan ser inteligibles al oído humano, o bien como el diccionario Oxford de la música nos muestra:

“Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje.”¹²

4.2.2.2 Estructura formal. La forma se nos presenta como el conjunto de elementos constitutivos de una pieza u obra musical, los cuales están enmarcados de manera clara en una estructura, (frases, semifrases, periodos y motivos), siguiendo un orden, debidamente delineados y separados por elementos como el ritmo, la armonía, la melodía, las cadencias etc.... La Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes presenta la siguiente definición:

¹⁰ NEAHAUS, HEINRICH. El Arte del Piano. Madrid. Real Musical. p. 22.

¹¹ MUSICA, ESCUELA. Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades, programa de piano sinfónico. 16 de diciembre de 2003. Pereira-Risaralda.

¹² LATHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de cultura económica. México. 2008. P.117.

“La Forma Musical es la coordinación de los diferentes elementos de la obra en un todo homogéneo.”¹³

4.2.2.3 Análisis Armónico. Según Sadie Stanley: “El análisis de la armonía se basa en la descripción de los acordes por la posición de la escala de su nota más baja (I, tónica; II supertónica; etc.). También se emplean cifras a la manera del bajo cifrado (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII etc...).”¹⁴

4.2.2.4. Interpretación y expresión. Se entiende que la interpretación musical es la significación de unos determinados símbolos (figuras rítmicas, dinámicas, indicaciones de carácter entre otras) que hacen parte del lenguaje musical; este conjunto va enmarcado por un estilo, una época histórica, un ente creador (compositor) y son materializados de manera tácita en una ejecución musical. Daniel Barenboim nos ilustra:

“Del mismo modo, la finitud de cualquier interpretación musical se basa en la infinidad de posibilidades que tenemos a nuestra disposición. La partitura es la sustancia final, la obra terminada, y su interpretación es una expresión finita, temporal, que se desarrolla en el tiempo y tiene un principio y un final”.¹⁵

Todo lenguaje para poder expresar y transmitir una idea, mensaje o sentimiento requiere de una serie de elementos, ocurre lo mismo en el lenguaje musical, donde hay articulación, fraseo, recursos técnicos y demás que permiten que este código pueda ser enviado y entendido por el receptor, es por tanto la expresión, la abstracción de una serie de elementos que dan valor y revisten una interpretación de “emoción”, como se expresa en el Diccionario Oxford:

“Término que puede denotar ya sea las cualidades expresivas de una interpretación o aquellas inherentes a una pieza musical. En la interpretación, la expresión se crea a través de una compleja interacción de una variedad de sutiles recursos técnicos y prácticas usadas por el ejecutante, tales como variedad dinámica, elección de tiempo, rubato, fraseo, articulación, variaciones en el uso del vibrato, cambios de timbre instrumental o vocal, movimientos del cuerpo o una abundante cantidad de recursos técnicos. A través de estos medios, una interpretación puede estar revestida de emoción y, por lo tanto, “tocar expresivamente”, puede ser

¹³ LLACER PLA, FRANCISCO. Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes. Madrid. Real Musical. Octubre 2001. P. 13.

¹⁴ SADIE, Stanley. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000, p. 36.

¹⁵ BARENBOIM, DANIEL. El Sonido es Vida. El Poder de la Música. 2008. Bogotá.-Colombia. Grupo Editorial Norma. P. 60. ISBN 978-958-45-1325-0

*sinónimo de “tocar con emoción”.*¹⁶

4.2.2.4.1 Interpretación de la música del Periodo Barroco. Siendo la época del barroco una época regida por los afectos y la retórica, en el cual el significado de las cosas era importante y su propio discurso era necesario para explicarlo y entenderlo; también siendo un estilo particularmente saturado, complejo y denso, requirió necesariamente de la articulación, en este caso, en la música, para que se pudiera diferenciar todo su contorno melódico y horizontal dividido en capas o voces. Según Nikolaus Harnoncourt:

*“La articulación musical (en la música de los siglos XVII y XVIII) era, por una parte, algo totalmente sobreentendido para el músico, quien no tenía más que atenerse a la reglas generales conocidas para acentuar y para ligar, es decir, reglas de la <<pronunciación>> musical; por otra parte, había y hay , para aquellos lugares en los que el compositor quería una articulación determinada, algunos signos y palabras (como, por ejemplo, puntos, rayas, horizontales y verticales y líneas onduladas, arcos de ligado, palabras como spiccato, staccato, legato, tenuto, etc.) que señalaban la ejecución requerida”.*¹⁷

4.2.2.4.2 Interpretación de la música del Periodo Clásico. El Clasicismo fue un época donde valores y principios universales retomaron importancia, donde la “razón” fue ubicada como el centro vital de todo su contexto por ello la forma y el conocimiento de la estructura armónica hace parte fundamental de la interpretación; teniendo en cuenta estructuras formales lógicas (simétricas y con un orden específico), caracterizado por ligeras y sencillas pero gustosas melodías que cantaban y encantaban el oído del público; Según Nikolaus Harnoncourt:

*“En el clasicismo lo melódico se sitúa en primer plano. Las melodías tienen que ser ligeras y accesibles, su acompañamiento tan sencillo como sea posible; el oyente debe ser tocado en el sentimiento, por lo que los conocimientos técnicos no son aquí cómo en la música barroca, indispensables”.*¹⁸

4.2.2.4.3 Interpretación de la música del Periodo Romántico. El periodo romántico fue una revolución definitiva de todo el pensamiento lógico y racional que acompañaba el siglo anterior a el (clasicismo), donde se impartió una búsqueda interna y emocional del hombre con su espíritu; el “sentimiento” como

¹⁶ LATHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de cultura económica. México. 2008. P.561.

¹⁷ HARNONCOURT, NIKOLAUS. Música Como Discurso Sonoro. Barcelona Febrero de. 2006. Acantilado. P 59.ISBN: 978-84-96136-98-4.

¹⁸ Ibíd. P. 208.

búsqueda expresiva del compositor y creador; en la interpretación se vio reflejado en el uso excesivo del *legato*, de un fraseo mucho mas extenso por la longitud de las frases; debido a la ampliación de las salas fue necesario cambiar el material del cual estaban hechos los instrumentos por ello el rango dinámico de ellos incremento considerablemente, en el piano particularmente la ayuda y utilización del pedal *sustain* fue esencial para una mayor sonoridad y el uso del *legato*, se dio mayor libertad expresiva al interprete, ejemplo en la utilización del *rubato* y de pasajes altamente virtuosos.

Lewis Rowell nos da su propia visión del romanticismo:

“El romanticismo representó la reacción de la emoción contra la razón, de la naturaleza contra la artificialidad, de la simplicidad contra la complejidad y de la fe contra el escepticismo....No fue una filosofía sino una suerte de religión emocional, tan nebulosa como ardiente.

Lo desordenado, una reacción contra la claridad formal y el racionalismo del siglo anterior. En la música, llevó a un “aflojamiento” general de la forma, menores posibilidades de predecir el fraseo y la cadencia, una difusión de los contornos y un “desenganche” deliberado de las varias dimensiones musicales, (melodía, ritmo, armonía, ritmo métrica) coordinado típico del período clásico”.¹⁹

4.4 COMPOSITORES:

4.4.1 JOHANN SEBASTIAN BACH: Johann Sebastián Bach, (Eisenach, 1685-Leipzig 1750) Compositor alemán, el más célebre de la familia. Fue músico de la corte, organista en Weimar y maestro de capilla en Leipzig. Gran renovador, elevó la fuga a su máxima expresión, extrayendo de ella todas las posibilidades contrapuntísticas. De su vasta obra cabe destacar numerosos preludios, tocatas, suites, partitas, corales, el clave bien temperado, los conciertos de Brandemburgo y muchos más trabajos compositivos de inigualable complejidad.²⁰

4.4.2 WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salzburgo 1756-Viena 1791) Compositor austríaco. Empezó a componer a los 5 años, su corta vida estuvo presidida por la inestabilidad y transcurrió entre viajes inacabables, jornadas dedicadas al estudio y la composición y penurias económicas. Genio indefinible, estuvo en diversos países, estudió las más dispares tradiciones para imitarlas a veces y recrearlas después con inconfundible originalidad, y, como resultado de tanta

¹⁹ ROWELL, LEWIS. Introducción a la Filosofía de la Música. Septiembre de 1985. Buenos Aires, Argentina. Editorial Gedisa S.A. p. 124. ISBN 950-9113-13-1.

²⁰ NORMA. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Práctico. 1996. Barcelona. Editorial Norma. P. 174. ISBN 958-04-1259-6.

experimentación, consiguió crear un lenguaje musical genuinamente original.²¹, desarrollando y llevando el estilo clásico a su máximo apogeo, mejorando y perfeccionando las estructuras formales y armónicas como ningún compositor en su época lo había realizado.

4.4.3 FRÉDÉRIC CHOPIN (Zela Zowa-Wola, Varsovia 1810 - París 1849), Compositor y pianista polaco, considerado el más clasicista de los músicos románticos. De gran pureza melódica y lirismo exento de retórica. Su padre era de origen francés. Se inició como compositor y concertista antes de los 10 años; en 1831 se instaló en París, y entre 1836 y 1847 mantuvo relaciones con George Sand. Compuso 2 conciertos, pero escribió sobre todo obras para piano, (estudios, nocturnos, mazurcas, vales entre otros).²²

²¹ NORMA. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Práctico. 1996. Barcelona. Barcelona. Editorial Norma. P. 1032. ISBN 958-04-1259-6.

²² Ibíd. P. 356.

4.7 ANTECEDENTES:

4.7.1 Antecedente 1. Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano *Vingt Regars sur l'enfant – Jesús*²³, La tesis doctoral de Francisco Javier Costa “ de la Universidad de Valencia, realiza una aproximación al lenguaje del compositor francés Oilvier Messiaen a través de un análisis detallado, en el cual agrega como parte del trabajo al análisis formal.

4.7.2 Antecedente 2. Tres parámetros en la búsqueda de una óptima interpretación, aplicada al montaje de la sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc; en este proyecto se tratan algunos de los aspectos que se deben tener en cuenta para la interpretación de una obra musical, tales como: El análisis, estilo, contexto histórico y vida del compositor.²⁴

4.7.3 Antecedente 3. Análisis y puesta en escena del trío con piano No. 4 Op. 11 en Si bemol mayor de Ludwig Van Beethoven, con estudiantes del programa de Licenciatura en Música. Jaime Eduar Cortés en su proyecto describe cómo es el proceso de ensamble y previamente el análisis formal y armónico que realiza para comprender y luego interpretar este trío con piano.²⁵

Las premisas anteriormente expuestas tienen una dirección hacia el análisis formal, armónico y la interpretación de diferentes obras, compositores y periodos de la música; en consecuencia marcan un referente importante y significativo para el objeto de estudio y su respectiva unidad de análisis en el desarrollo de este proyecto.

²³ COSTA CISCAR, Francisco Javier. Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano *Vingt Regars sur l'enfant – Jesús*. Valencia. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Área de Estética y Teoría del Arte. 2003. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9848/costa.pdf?sequence=1>

²⁴ ORJUELA AVELLANEDA, LUIS HELADIO. Tres parámetros en la búsqueda de una óptima interpretación aplicada al montaje de la sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc. Bogotá, D.C. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Estudios Musicales. 2009. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/4687/1/tesis85.pdf>.

²⁵ CORTÉZ, JAIME EDUAR. Análisis y puesta en escena del trío con piano No. 4 Op. 11 en Si bemol mayor de Ludwig Van Beethoven, con estudiantes del programa de Licenciatura en Música. Pereira Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes Humanidades. 2012. Biblioteca Jorge Roa Martínez.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Cualitativo y Descriptivo.

5.1.1 Descripción de la población.

- Preludio y Fuga BWV 871, Johan Sebastián Bach.
- Sonata # 9 K.V 311, Wolfgang Amadeus Mozart.
- Estudio Op. 10 # 12, Friedrich Chopin.

5.1.2 Descripción del objeto de estudio. Obras Musicales del periodo barroco, clásico y romántico.

5.1.3 Descripción de la unidad de análisis. Articulación, forma, armonía, interpretación y expresión.

5.1.4 Descripción de la muestra. No aplica.

5.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información. Registro de Componentes para Análisis Musical. (Ver anexo C).

5.1.5 Estrategias para la aplicación. Cronograma de actividades (Anexo E) y análisis financiero (Anexo F).

5.1.6 Formas de sistematización. Paquete Office, Fínale (Make Music Inc., a Minnesota corporation).

5.1.7 Formas de monitoreo del proyecto. A través de la guía de control de actividades (Anexo G).

5.2 PROCEDIMIENTO

5.2.1 Fase 1. Estudio de los elementos en los que se trabaja la articulación de la obra Preludio y Fuga # 2 del Clave Bien Temperado BWV 871 Tomo II del compositor alemán Johann Sebastián Bach.

- **Actividad 1.** Reconocimiento de las articulaciones a usar.
- **Actividad 2.** Análisis de motivos rítmico-melódicos con sus diferentes articulaciones.
- **Actividad 3.** Registro de la propuesta interpretativa.

5.2.2 Fase 2. Aproximación formal y armónica del primer movimiento de la obra Sonata # 9 K.V 311 del compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.

- **Actividad 1.** Revisión de la obra
- **Actividad2.** División en secciones, frases, semifrases y motivos, (estructura).
- **Actividad 3.** Análisis armónico.
- **Actividad 4.** Registro de la propuesta interpretativa.

5.2.3 Fase 3. Estudio de la interpretación y la expresión en la obra Estudio Op. 10 # 12 del compositor polaco Friedrich Chopin.

- **Actividad 1.** Análisis de los diferentes elementos de la obra (contextual, histórico musical).
- **Actividad 2.** Análisis del estilo.
- **Actividad 3.** Registro de la propuesta interpretativa.

6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN.

6.1 ANÁLISIS DE LA ARTICULACIÓN DEL PRELUDIO Y FUGA BWV 871.

El análisis parte del enfoque que permite fragmentar los diferentes elementos de una obra musical, para su estudio y posterior comprensión; estos pueden ser diversos: Formal, armónico, figurativo, temático, retórico, estético...entre otros; también pueden ser poco convencionales: Piramidal, Shenkeriano..., todos en su esencia intentan encontrar un por qué y un cómo lo hicieron aquellos genios de la música.

La articulación es una base fundamental de la cual se valen los compositores para darle más sentido, riqueza o claridad a las obras musicales, brindándoles un grado más de expresividad. En el Barroco, la articulación fue un elemento primordial, se utilizó para aclarar y hacer más inteligible el mensaje que por medio de los sonidos se pretende comunicar; Según el diccionario Meyer, “articular” significa: Dividir, exponer, algo punto por punto; hacer resaltar con claridad las partes individuales de un todo, en particular los sonidos y las sílabas de las palabras; esta fue una de las grandes herencias que dejó esta época.

Sin duda no se podría hablar de articulación si al menos no se nombrara las palabras “retórica musical”. Tiene procedencia del lenguaje hablado y en el cual el uso de las “figuras retóricas” va acompañado de una grandísima variedad de articulaciones, surge como el arte de persuadir

6.1.1 Preludio y Fuga. El preludio sirve y se emplea como una obra de introducción para una obra más concreta y de carácter más estructural. En la época del compositor Johann Sebastián Bach coexistían dos diferentes tipos de preludios: Uno de forma indefinida que preparaba a la fuga y el otro con una construcción más sólida que contrastaba con la fuga; también hay que tener en cuenta que el preludio suele ser monotemático y a partir de allí el compositor extrae los diferentes elementos que constituirán toda la forma y contenido musical del preludio.

La fuga con una remarcada y fuerte construcción arquitectónica, fue tal vez una de las principales formas compositivas, utilizadas en la época del barroco. Muestra sin duda la riqueza polifónica, contrapuntística y estructural, no solamente de toda la corriente musical de su época, sino, también, de todo el desarrollo en su pensamiento y arquitectura, empezando desde la retórica aplicada como base fundamental en el lenguaje.

En la obra “*Preludio y Fuga BWV 871*”, básicamente se pueden dar unas conclusiones generales con respecto a la utilización de la articulación: Primero, el uso del *legato* (ver imagen 1) que aparece en las semicorcheas que son notas rápidas; el *portato* se utiliza en las notas más largas en forma de bajo continuo, muy utilizado en la época del barroco, (*Recordar esta época como el periodo del bajo continuo*).

En cuanto a los intervalos y su relación con las articulaciones, se puede observar que las notas con intervalos más amplios llevan *portato* o sea las corcheas, mientras que las semicorcheas que poseen a su vez intervalos más cortos llevan *legato*.

La construcción de esta obra se reduce “*motívicamente*” al empleo del grupo de semicorcheas arriba expuestas y el uso de las corcheas como se ve en el compás 1 y 2 del preludio.

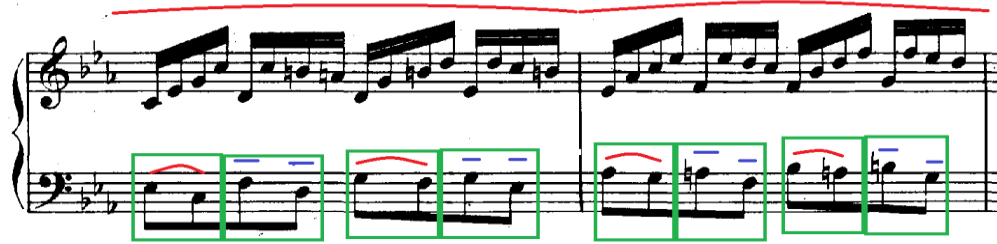
Imagen 1: Fragmento de la obra: “*Preludio y Fuga BWV 871*”, compás No 1 y 2. (Anexo N).



En el compás 3 y 4 del preludio se ve una diversa mezcla de la articulación que de cierta manera rompe el esquema corchea:portato-semicorchea:legato.

Se puede observar que en las corcheas también aparece el *legato*, dando más variedad y expresividad al fragmento de la obra; al mismo tiempo la poca amplitud entre sus intervalos da pie a la utilización de estos dos tipos de articulación; también en alusión de las notas por grado conjunto que se interpretarán con *legato* para dar más sentido horizontal, contrastando con las notas que iban por salto, (dícese salto después de un intervalo de 3 mayor o menor respectivamente), estos intervalos se podrán interpretar con otra articulación que no fuera el *legato*; por ejemplo, el *portato*, *staccato*, *spiccato*, *tenuto*, y otras maneras de articular.

Imagen 2: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 3 y 4 (Anexo N).



En el compás 5, 6 y 7 en las notas superiores de cada grupo de semicorcheas hay una “nota que lleva una línea”, ésta junto con la ligadura da un efecto de *tenuto* mientras las otras tres semicorcheas hacen una especie de doble “bordadura o ripieno melódico”.

Imagen 3: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compases No 5, 6 y 7 (Anexo N).



En el compás 8 se aprecia un salto con intervalo de octava articulado con *portato*, permitiendo un acento en la primera nota, este también se puede interpretar dando “uniformidad en el énfasis” que se da a ambas notas; el resto de grupos de semicorcheas van en *legato* por ser “líneas melódicas bien definidas”, aunque cabe la posibilidad, de que en las primeras notas de los dos primeros grupos de semicorcheas del bajo, se acentúen un poco con *tenuto*, ya que se salen un poco de la construcción melódica y son, en sí mismas, relevantes, debido a la distancia con la cual están separadas de las demás notas.

Imagen 4: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 8 (Anexo N).



En el compás 11 se aprecia cómo el bajo en las últimas tres corcheas, van por grado conjunto, lo que permite el empleo de la ligadura; el uso del *legato* en este caso, da más importancia al bajo y hace que resalte sobre la melodía, dándole un carácter más *cantabile*; la melodía acompaña desde el comienzo del compás con un bajo continuo y luego con la línea horizontal que acompaña al bajo. Cabe aclarar que en los dos primeros grupos de semicorcheas se pueden destacar las primeras notas con *tenuto*, como opción para destacar una especie de melodía oculta.

Imagen 5: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 11 (Anexo N).



Para concluir la primera parte de este preludio de “forma bipartita”, observamos el empleo de tres tipos de articulación en la parte del bajo: primero *legato* entre el do y el lab, con un intervalo de tercera mayor. Luego un intervalo de octava justa en *portato*, que por su distancia también hace alusión al bajo continuo y también como en los instrumentos de cuerda se empleaba el “*detache*”²⁶; el bajo continuo se articulaba de esta manera para dar claridad. Terminando con tres semicorcheas en *staccato* para concluir su resolución en un *portato* “acentuado”. Es importante resaltar la parte melódica de este último compás, de la primera parte del preludio, que dividida en dos voces, va articulada en *legato*, destacando

²⁶ Significa en francés suelto o separado. Este término se emplea para designar el tipo de movimiento de arco más elemental, en el cual cada vez que éste se mueve, se emite una sola nota. Si se cambia la nota, tiene que pararse el movimiento del arco, y cambiar su dirección para emitir el siguiente sonido. La pausa entre los dos movimientos de arco tiene que ser cuanto más corta mejor, y no parar el movimiento general de la obra.

su primera voz, resolviendo así en la tercera del acorde de Eb Mayor, relativa de do menor que va por grado conjunto.

Imagen 6: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 12 (Anexo N).



En la segunda sección “en el compás 13” se expone nuevamente el tema pero desarrollado de una manera particular; empezando por su tonalidad que se lleva a cabo en Eb Mayor (relativa mayor de la tonalidad principal). El grupo de corcheas que lleva la mano izquierda, se ha puesto con *legato* a diferencia de la parte inicial, ya que estas tienen una sucesión más cercana melódicamente con respecto a su distancia interválica, lo que da un resultado sonoro de un bajo más cantáble, (haciendo alusión un poco al Romanticismo). La mano derecha que también utiliza el *legato* tiene una construcción rítmico-melódica diferente, teniendo como base unas bordaduras o ripieno, y unas pequeñas notas que resaltan por su distancia en el registro del compás, las cuales se diferencian de las demás con *tenuto*, para que sean audibles y separadas del resto de la construcción melódica; en el compás 14 en la mano izquierda, igualmente se compone de unas bordaduras y otras notas destacadas en el bajo con *tenuto*, y en la mano derecha, los dos grupos de corcheas articuladas con *legato*, en la interpretación asimilada de la siguiente manera: La primera más fuerte y acentuada que la segunda, como nos dice Nikolaus Harnoncourt, “¿Qué es pues la ligadura para un instrumentista de cuerda o de viento o un cantante, o incluso para un instrumentista de tecla? Significa fundamentalmente, que la primera nota bajo la ligadura, ha de ser acentuada, que es la más larga y que las notas siguientes son más suaves”²⁷. Igualmente para los compases 15 y 16 que se componen de la misma estructura “rítmico-melódica”, la articulación posee la misma base, ya que la diferencia entre esta y los dos compases anteriores, radica en la tonalidad en la cual se encuentran.

²⁷ HARNONCOURT, NIKOLAUS. La música como discurso sonoro. Febrero del año 2009. Barcelona. Pag. 69.

Imagen 7: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 13, 14 15 y 16 (Anexo N).



En el compás 17 en la mano izquierda, la figuración va en corcheas agrupadas de a cuatro, pero articuladas con *legato* las dos primeras de cada grupo, y las siguientes dos con *portato*; si lo asemejamos a los instrumentos de cuerda de la época nos da una sonoridad rica y variada, teniendo en cuenta que en la ligadura la primera nota irá acentuada y la siguiente más débil; recordar también lo que nos dice Nikolaus Harnoncourt de las notas separadas, (nota aislada, la llama en su libro “*La Música como Discurso Sonoro*”), en este caso el *Portato*: “*La nota aislada, pues se articula, (se pronuncia), como una sílaba aislada*”²⁸. La mano derecha tiene una articulación variada, tomando las primeras notas de cada grupo de semicorcheas con *staccato* y las otras tres que van por grado conjunto, y en una misma bordadura inferior con *legato*, ya que es necesario destacar las otras notas que tienen mayor movimiento melódico, así lo argumenta Harnoncourt: “*La ligadura y la separación de sonidos sueltos y grupos mínimos de notas o figuras son los medios de expresión para ello*”²⁹. El compás 18 en sus primeros dos tiempos; se puede observar que se hizo empleo de este mismo esquema con

²⁸ Ibíd, pag. 65.

²⁹ HARNONCOURT, NIKOLAUS. La música como discurso sonoro. Febrero del año 2009. Barcelona. Pag. 63.

respecto a la articulación, pero en los dos siguientes, la mano derecha tiene una escala dividida en los dos grupos de semicorcheas, en este caso se empleó el *legato* para dar una línea completa a esta escala, sin embargo en la mano izquierda en el grupo de cuatro corcheas que acompaña esta escala agrupadas en un bloque, se utilizó el *legato* cada dos corcheas para darle diferenciación con respecto a la mano derecha que va en *legato*; así se escuchará claramente el diálogo de las voces mediante este uso variado de la articulación; Harnoncourt lo explica de la siguiente manera: *"En la pintura velada al óleo el color es transparente, siempre se puede ver una capa a través de la otra, así se puede ver a través de cuatro o cinco capas hasta el esbozo que hay al fondo. Algo semejante nos sucede al escuchar una pieza bien articulada; se podría decir que caminamos con nuestros oídos hacía las profundidades y escuchamos con claridad las diversas capas que, sin embargo, se funden en un todo"*³⁰

Imagen 8: Fragmento de la obra: "Preludio y Fuga BWV 871", compases No 17 y 18 (Anexo N).



En el tono de fa menor en el compás 19, encontramos nuevamente bordaduras inferiores, con unas notas sueltas articuladas con *staccato*, Harnoncourt nos da un ejemplo claro de la utilización de este tipo de articulación en una cantata de Bach: *"En la parte instrumental del aria para bajo de la Cantata 47, por ejemplo, articula un grupo de cuatro notas colocando un punto sobre la primera y ligando las otras tres"*³¹. Así mismo en el compás 20 en el tono de Mi bemol Mayor que

³⁰ Ibíd. Pag 68.

³¹ HARNONCOURT, NIKOLAUS. La música como discurso sonoro. Febrero del año 2009. Barcelona. Pag. 67.

conserva la misma estructura “rítmico-melódica” se emplea la misma articulación para darle coherencia al “discurso música”l.

Imagen 9: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 19 y 20 (Anexo N).



El compás 21, en la mano derecha encontramos una escala ascendente; para darle un poco de “*pronunciación musical*” como tal vez diría Harnoncourt, es necesario emplear una o varias articulaciones a estos dos grupos de corcheas agrupadas de a cuatro, por este motivo se empleó la ligadura para las dos primeras corcheas de cada grupo, y *portato* para las siguientes, así pues tendríamos una sílaba con tilde (ligadura) y la otra solo en una consonante y una vocal por así decirlo, ya que este lenguaje es “hablante”; “*La articulación es el procedimiento técnico del habla, la manera en que se enlazan las diferentes vocales y consonantes*”.³² De nuevo aparecen unas bordaduras inferiores en la mano izquierda y un pequeño grupo de tres sonidos ascendentes en el tercer tiempo en el compás 22, que a su vez van acompañadas de unas notas sueltas, (por su distancia interválica), las cuales se articulan con *staccato*, también se puede observar en estas notas, que el sol permanece en el segundo y cuarto tiempo, mientras en el primero y el tercero hace movimiento melódico, (tal vez una doble bordadura, superior y otra inferior construidas con el bajo).

En el compás 22, el bajo ejecuta una cadencia de dominante para fa menor resuelta en el tercer tiempo; las dos primeras notas en ligadura prepararan lo que será una especie de *tenuto*, realizado por el intervalo de octava en el segundo tiempo, necesario para acentuar la cadencia y así sea clara para que el lenguaje

³² Ibíd. Pag. 58.

tenga un sentido; algo parecido sucede cuando un orador acentúa ciertas palabras en la conclusión de su discurso, esto con el fin de preparar al oyente hacia la culminación de su idea. Luego veremos que a partir de la parte débil del tercer tiempo se emplea *legato* correspondiente a la aparición de otro segmento, es decir, en la música se entenderá como otra articulación para expresarla. En la mano derecha Bach se vale de un constante movimiento melódico, qué, principalmente se constituye en las primeras notas de cada tiempo, las cuales se destacaron con *staccato* y a su vez forman una escala descendente; ellas van acompañadas de unas pequeñas notas que las adornan.

Imagen 10: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 21 y 22 (Anexo N).



En esta progresión episódica que empieza por el tono de fa menor y avanza por cuartas; fa menor, Si bemol Mayor, Mi bemol Mayor, La bemol Mayor, re disminuido, sol 7 y llegará finalmente a do menor; observamos como en la mano derecha resultaría casi evidente resumir todo este gran grupo de semicorcheas en un arco grande de *legato*; por el contrario, terminando su último grupo de semicorcheas se emplea el *staccato*, para diferenciar este grupo como si fuera otra palabra, para darle así variedad, terminando en un *tenuto*; la mano izquierda que acompaña todo este trayecto melódico de la mano derecha, va figurada por corcheas, articuladas con *staccato*, luego el intervalo de octava puesto con dos líneas horizontales, (un aparente *tenuto*), se emplea para destacar y acentuar un poco estas notas de las anteriores puestas en *staccato*, ya que es un intervalo de una importante distancia interválica y sabemos que al ser el barroco fundamentalmente conformado musicalmente por construcciones horizontales; los intervalos jugarán un papel importante a la hora de emplear las articulaciones y será necesario destacar este intervalo para que el oído lo reconozca, así lo dirá el propio Harnoncourt: “De ello resulta que todo el complejo de la articulación no es sólo una cuestión de la práctica de la música sino también de la escucha”³³.

³³ HARNONCOURT, NIKOLAUS. La música como discurso sonoro. Febrero del año 2009. Barcelona. Pag. 70-71.

Imagen 11: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 23, 24 y 25 (Anexo N).



Para concluir este preludio tenemos en el compás 26 (mano derecha) 3 voces, la voz superior empieza con un silencio de corchea, dando así una respiración antes de la entrada de la soprano, que ira muy ligada para darle más expresión a esta voz que es tan relevante en este pasaje, también tiene una indicación de *tenuto* en la nota de do, la voz de la alto empieza con una negra y luego unas semicorcheas aquí articuladas en *staccato*. Luego en el compás 27 se ven dos notas en el segundo y cuarto muy bajas en su distancia interválica (do y re natural), estas son un poco resaltadas con una línea por debajo, por su gran diferencia interválica de las demás; el bajo realiza una voz paralela a la soprano con *legato*, luego lleva unas corcheas puestas con línea en el compás 27, interpretadas en *portato* al final en el compás 28 las últimas notas en corcheas (mi bemol, y re natural, segundo tiempo) también son puestas en *tenuto* para concluir este pasaje.; Nikolaus Harnoncourt se manifiesta al respecto de la siguiente manera: “En el siglo XVIII, en cambio se quería la plenitud, la desmesura, que allí donde uno escuche se reciba una información, que nada esté uniformizado”, para finalizar, el bajo realiza una especie de grupeto y una “cadencia auténtica”³⁴ en do menor, marcada principalmente con las corcheas en octava en el segundo tiempo, para culminar desde un do bajo en el tercer tiempo seguido de unas corcheas en *staccato*, hasta llegar al do superior; toda esta gran variedad de articulación en este pasaje es importante para hacer resaltar y dar al oyente todo el desarrollo y preparación para finalizar el *preludio*.

³⁴ Cadencia auténtica, resolución funcional en relación de Vto grado y Ier grado.

Imagen 12: Fragmento de la obra: “Preludio y Fuga BWV 871”, compás No 26, 27 y 28 (Anexo N).



[ANEXOS\ANEXO H\Recital David Aristizábal Mejía.wmv](#)

6.2 APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA FORMAL Y ARMÓNICA DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA OBRA SONATA # 9 K.V 311

La forma y la armonía hacen parte fundamental de las estructuras en las cuales está sustentada la música de occidente, la forma que divide y articula las diferentes ideas musicales, de manera micro o macro, separando diferentes partes que en conjunto dan estructuras más amplias; por ejemplo, el conjunto de frases da como resultado un periodo musical, el conjunto de periodos, un tema o una sección y el conjunto de secciones un movimiento o parte de el.

La armonía es la unión de varios sonidos que tienen una coherencia entre si y cumplen una labor funcional puesta en jerarquías, dentro de un eje tonal o mayormente conocida como tonalidad. El análisis se realiza desde las cadencias, modulaciones, acordes relevantes o extraños a la armonía vista, durante todo el discurso musical de la obra correspondiente.

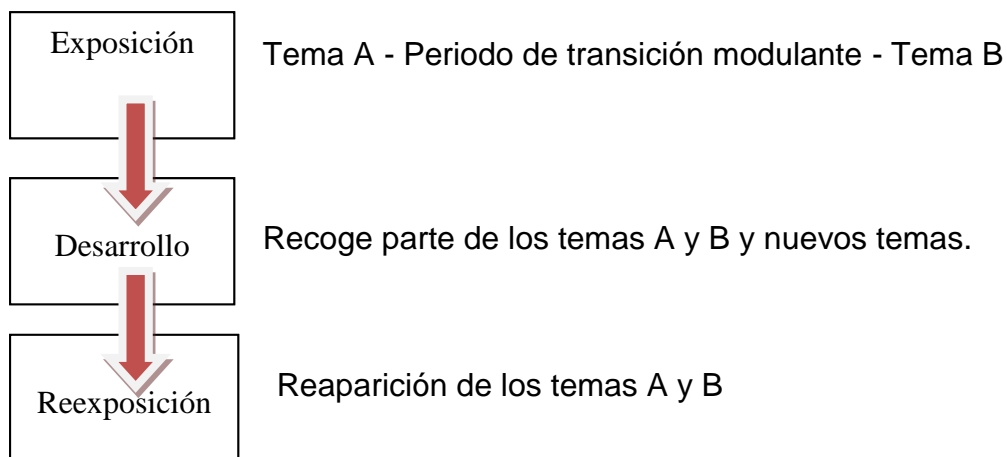
La palabra <<Sonata>>, significó antiguamente <<Música para sonar instrumentos de arco>>³⁵, tenía cierta relación con la *suite* por su estructura monotemática y su forma bipartita, pero sin que en ella se muestre los aires de danza característicos de la *suite*; su estructura bipartita se realiza ya que en su primera parte se expone un tema principal, que será desarrollado durante toda la primera sección por un proceso modulante hacia el final, que se resolverá de manera cadencial sobre la dominante, si el tono principal es mayor o en la relativa mayor si el tono principal es en tono menor; luego la segunda sección iniciará con parte o motivo del tema principal en la tonalidad de dominante o relativo, según la que corresponda o en ocasiones, la homónima, que entrará en una especie de desarrollo para que finalmente “reaparezca el tema principal en la tonalidad principal”; ese es justamente el legado y la revolución que trae consigo la *sonata* para posteriores épocas como el *clasicismo*.

Allegro de Sonata, término empleado en el *clasicismo* como estructura formal por excelencia para definir los primeros movimientos de *cuartetos*, *sinfonías*, *conciertos* y *sonatas* para teclado u otro instrumento solista o solistas que tiene como característica formal en su primera parte la exposición de dos temas contrastantes entre sí; el primero con características más alegres, más jocoso, con más fuerza; según algunos tratadistas se le confiere el nombre de “masculino”; el segundo tema más lírico, expresivo o dulce, generalmente se le da catalogación de “femenino”, aparece en la dominante o en el relativo mayor si el tema principal está en tono menor o en otro tono vecino, algunas veces esta primera parte puede terminar con una pequeña conclusión llamada *codetta*, seguido en su estructura

³⁵ LLACER PLA FRANCISCO, Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Valencia España. Real Musical.

de un desarrollo que va antecedido de un puente generalmente; este desarrollo toma parte de los temas A y B que aparecen en la exposición; también pueden aparecer nuevos temas permitiéndole al compositor jugar con su ingenio, invirtiéndolos, yuxtaponiéndolos, modulándolos, variándolos, utilizando recursos contrapuntísticos, por ejemplo imitaciones; es un momento para modular con respecto al resto de la estructura del movimiento; luego reaparece el tema A en el tono principal con lo que se empezará lo que los tratadistas llaman la reexposición; habrá generalmente un puente para enlazar el segundo tema B también en la tonalidad principal³⁶; para terminar, el compositor usualmente se vale de extractos de los temas A y B para finalizar con un *Coda* en el tono principal, acentuando principalmente las funciones de *tónica*, *subdominante* y *dominante*.

6.2.1 Aproximación al análisis formal y armónico del primer movimiento de la Sonata KV 311. En el análisis que se realizó del primer movimiento de la sonata se puede encontrar una estructura de la siguiente manera en forma tripartita, (Exposición, desarrollo y reexposición).



La obra comienza con la exposición, la cual se encuentra dividida en dos temas, entre los cuales media una transición para terminar finalmente en una *codetta* o parte final cadencial de esta sección antes del desarrollo. El tema A de esta obra el cual tiene un “carácter jocoso y alegre”, se desarrolla en la tonalidad de Re Mayor, que es el tono principal de la obra; funcionalmente se desenvuelve en las funciones de tónica, II grado y dominante concluyendo tanto la primera semifrase en los compases 3 y 4, igual en los compases 9 y 10. A nivel de semifrases encontramos que del compás 1 al 4 se encuentra la primera semifrase numerada 1, luego la siguiente desde el compás 4 al 7 catalogada con 1’ porque es muy similar a la anterior. Para terminar esta primera parte, se concluye con la

³⁶ La reexposición es un legado legítimo de la sonata monotemática o sonata antigua que compositores como Doménico Scarlatti le dejaron al *clasicismo*.

semifrase desde el compás 7 al 10, siendo estas 3 semifrases simétricas con una longitud exacta de 4 compases, exponiéndose así el tema A.

Imagen 13: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 1 al 10 (Anexo N).

Exposición:

Tema A

Koch. Verz. N° 311.

Allegro con spirito.

Semifrase 1 **Semifrase 1'**

Semifrase 2 **V-----V-V2--I6**

Re Mayor

En este fragmento de la exposición se hace un proceso de traslado mediante una “transición” hacia el siguiente tema lo que permitirá al discurso tener coherencia, tanto en aspectos tonales como expresivos y estructurales; en el ámbito armónico se mantiene la tonalidad de Re Mayor haciendo un pequeño inciso en la dominante de Re Mayor: La Mayor, con el uso de una interdominante en Mi séptima de dominante en el compás 12 en la parte débil del cuarto tiempo (ver imagen 16 compás 12), para luego concluir este fragmento en una semicadencia de Re Mayor que unirá el “segundo tema”, el cual, después se desenvolverá en la tonalidad de La Mayor; esta “transición” está compuesta de una semifrase en su totalidad que es “extendida” en la longitud de sus compases, que al tener un antecedente de cada 4 compases pasó a tener 7.

Imagen 14: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 10 al 16 (Anexo N).

Transición

Semifrase 3

Sc.³⁷

La primera parte del tema B se desenvuelve en la tonalidad de La Mayor, siendo la dominante de la “tonalidad principal”; es un tema con un carácter más tranquilo y *cantabile* y menos impetuoso que el primero. Armónicamente y estructuralmente vemos que esta primera parte del segundo tema (B), termina su primera semifrase en el compás 20 con una semicadencia para luego de “*manera elidida*”³⁸ continuar con la siguiente semifrase, que terminará de manera similar con una *cadencia auténtica perfecta compuesta*³⁹ desde el compás 23 al 24, (véase imagen 17).

³⁷ Semicadencia.

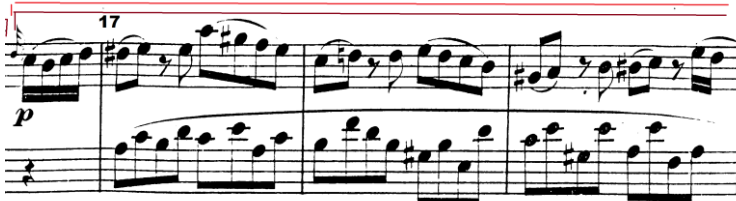
³⁸ Elisión, a nivel estructural resulta en el momento que una frase termina y justo en ese instante comienza la siguiente frase.

³⁹ Relación funcional compuesta por la subdominante, la dominante y la tónica.


Imagen 15: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 16 al 24 (Anexo N).

1er Parte Tema B:

Semifrase 4



Semifrase 4'



Sc.⁴⁰ **I-----II6--K6/4-V-I**

La Mayor

La segunda parte del tema B está compuesta de 3 semifrases simétricas, cada una con 5 compases, la primera semifrase, la número 5 que se presenta en la tonalidad de La Mayor, hace un pequeño acompañamiento que empieza en la mano derecha, siendo la mano izquierda una “melodía”, con una construcción rítmico-melódica por grados conjuntos en corcheas y negras; la semifrase 6 a partir del compás 28 se desarrolla con un “*Bajo de Alberti*” que acompaña una melodía sencilla en corcheas y negras un poco ornamentada con algunos tresillos de fusa y un trino, esta semifrase concluye en una *cadencia auténtica compuesta*. Para finalizar esta parte, se expone nuevamente la semifrase 6 terminando igualmente en una *cadencia auténtica compuesta*; se evidencia pues la claridad estructural y organizada de esta obra en particular.

⁴⁰ Semicadencia.

Imagen 16: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 24 al 36 (Anexo N).

2da Parte Tema B:

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 24 to 28. Measure 24 is marked with a forte (*f*) dynamic and a *legato* articulation. Measures 25 and 26 are grouped under the label "Semifrase 5". Measures 27 and 28 are grouped under the label "Semifrase 6". The second system covers measures 29 to 36. Measure 29 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 30 and 31 are marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 32 to 34 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 35 and 36 are marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature changes from G major to A major (La Mayor) at measure 32. Roman numeral chord symbols are provided for measures 30-31 and 35: II6-----K6/4--V-----.

La última sección del tema B que recibe también el nombre de *codetta*, es un parte cadencial para concluir la exposición de los temas A y B; termina con lo que será uno de los materiales musicales que se emplearán en el inicio del desarrollo;

finaliza con una *cadencia auténtica compuesta* y un retardo de dominante en el compás 39.

Imagen 17: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 36 al 39. (Anexo N).

3ra Parte Tema B:

Codetta **La Mayor**

IV-----V-----I

En el desarrollo, Mozart se vale en principio de un pequeño motivo rítmico-melódico que se muestra en la parte final del segundo tema en la sección de la *codetta*, lo expone y hace un tratamiento casi imitativo o progresivo en pequeñas partes como los compases 40 al 44 y 45 al 47, (Véase imagen 20) y luego hace un juego con este motivo, ayudándose con elementos como el trémulo en la mano derecha, donde se ve el motivo ejecutado por la mano izquierda en el compás 48 y 49 (véase imagen 20) y otros como el “*Bajo de Alberti*” en la mano izquierda y el “motivo” mencionado en pequeñas partes en la mano derecha, (véase compases 52 y 53, imagen 20) y este mismo en dobles notas en el compás 54 en el tono de si menor (imagen 20). Luego el compositor tomará la tonalidad de la *subdominante*, (Sol Mayor) y reexpondrá la 2da parte del tema B, para finalmente llegar a un momento de transición, valiéndose de elementos utilizados en la “transición” del primer tema (A), como se ve desde el compás 75 al 78, para finalizar en una *cadencia auténtica*⁴¹ y llegar a la reexposición, que curiosamente empezará a partir del “segundo tema” (B) en la tonalidad principal de Re Mayor.

⁴¹ Relación funcional de Vto y Ier grado.

Imagen 18: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases del 40 al 78. (Anexo N).

Desarrollo

40

Semifrase 7'

Semifrase 7''

46

Semifrase 7'''

50

Semifrase 7''''

Extensión Progresiva

Retardo

53

K6/4-----V-----|
si menor

61

Semifrase 6'

Semifrase 6'

Semifrase 6'
II6-----K6/4---V-----I
Sol Mayor

Semifrase 6''

Semifrase 6''
II6-----K6/4---V-----I

Semifrase 3 **Transición**

Semifrase 3 **Transición**
III-V→III-V-T

Semifrase 3''

Semifrase 3''
S.C

Respecto a la estructura ternaria de la forma “*Allegro de Sonata*”, esta es su última sección, en la cual los temas que anteriormente aparecieron en la exposición se retoman, pero con la diferencia de que el segundo tema ahora se encuentra en la “tonalidad principal” de la obra. Muy creativamente, Mozart empieza esta sección con el segundo tema (B) en la tonalidad de Re Mayor, haciendo también uso de su “homónima menor” en la segunda semifrase, (re menor). La siguiente semifrase de este segundo tema que a su vez es la segunda parte, “*con la cual está construida la sección del segundo tema*” también se encuentra en Re Mayor, con las mismas características armónicas y melódicas de la exposición; concluye sus semifrases con *cadencias auténticas compuestas*, y finaliza su última cadencia “efectivamente” en una *cadencia auténtica compuesta*, que se enlazará

ingeniosamente con el primer tema, casi haciendo memoria a la forma en la que Mozart jugaba con las palabras y sus textos en sus cartas⁴².

Imagen 19: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases desde el 78 al 99. (Anexo N).

Reexposición:

Tema B:

79

Semifrase 4''

Semifrase 4'''

S.C

85

Semifrase 5'

VI-----K6/4-----V-----I

⁴² Carta de Mozart a María Anna Thekla Mozart, Augsburg.

<Mannheim, 5 de nov. De 1777>

Queridísima primita feíta?

He recibido fruncido su carta para mí tan preciosa, y por ella he sabido torcido que mi primo; primo al que estimo, la Sra.: prima que rima, y usted Su Merced, están todos bien como cien; también nosotros dios gracias estamos sanos gusanos. Hoy he recibido la carta lagarta, de Papá ja jajá, en mis propias manos con granos. Confío en que habrá tralalá recibido mi carta también amén, que le envié desde Mannheim. ¡Tanto mejor, mejor tanto! Y ahora algo sensato. Cartas, Wolfgang Amadeus Mozart; escrita en la época en que escribió algunas de sus obras en su estadía en Augsburg y Mannheim en Noviembre-Diciembre 1777 entre estas, algunas sonatas para piano en las cuales aparece la sonata KV 311 # 9.

re menor

Semifrase 6''

V-----|

II6-----K6/4-----V-----|

Semifrase 6''

II6-----K6/4-V-----|

Mozart continúa la reexposición nuevamente con el “*jocoso y picaresco*” primer tema en Re Mayor, con dos semifrases simétricas de 4 compases cada una y muy parecidas en su “contenido musical”; ambas también concluyen con *cadencias auténticas*, para luego llegar a la Coda que será el desenlace de todo este movimiento del “*Allegro de Sonata*”. Se hace hincapié en este último pasaje principalmente en las funciones de *tónica, subdominante y dominante*; hay que apreciar que su semifrase 7’ ya había tenido una aparición en el final de la exposición aquí resuelta en la tonalidad principal, (Re Mayor). Así nos lo sustenta la guía analítica de formas musicales para estudiantes de LLacer Pla⁴³ :

Coda Final: Puede terminar este tiempo o movimiento con una <<Coda>> que puede ser extensa o de proporciones menores, con un carácter de un <<desarrollo>> terminal más o menos condensado, que finalizará con una <<Cadencia Auténtica>> en el tono principal como final del movimiento o tiempo. Normalmente las codas finales suelen contener referencias temáticas al comienzo,

⁴³ LLACER PLA FRANCISCO, Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Valencia España. Real Musical.

para seguir con el periodo cadencial que conduce al fin de esta Forma Musical en el tono principal, como se ha dicho.

Imagen 20: Fragmento de la obra: “Sonata # 9 KV 311” compases desde el 99 al 113. (Anexo N).

Tema A:

Re Mayor



Semifrase 1'' **Semifrase 1'''**

100

I6-----K6/4--V-----I

I6-----K6/4--V---

Coda

Semifrase 9

105

lento

--|

Semifrase 7' **Retardo**

108

K6/4-----V-----I

IV---K6/4-V---I

p *fp*

[ANEXOS\ANEXO H\Recital David Aristizábal Mejía.wmv](#)

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN Y EXPRESIÓN EN LA OBRA ESTUDIO OP. 10 # 12.

6.3.1 Romanticismo: Pensamiento, Influencia y Antecedentes Históricos.

Hegel, Schiller, Schelling, Hôlderlin, Novalis, Victor Hugo, Charles Nodier, Alfred Victor de Vigny, Georges Sand, Lord Byron, William Blake, Thomas Quincey, Mathew Lewis, toda una clase, de poetas, dramaturgos, escritores; todos unidos en un hilarante grito de transformación y cambio, el cual dio como resultado toda una transformación, empezando desde la revolución francesa en 1789 declarando los derechos fundamentales y universales del hombre, repercutiendo de esta manera en lo que más adelante sería llamado “El Romanticismo”, que fue una corriente artística, cultural, filosófica y literaria que inició a finales del siglo XVIII y tuvo su completo apogeo a mediados del siglo XIX; abarcó todas las zonas del pensamiento del hombre occidental y quiso romper con todo el paradigma racional y sistémico adoptado a mediados del siglo XVIII en el llamado período Clásico o de la Ilustración⁴⁴; *“El Romanticismo representó la reacción de la emoción contra la razón, de la naturaleza contra la artificialidad, de la simplicidad contra la complejidad y de la fe contra el escepticismo”*; no fue una filosofía, sino una suerte de religión emocional, tan nebulosa como ardiente. Penetró sensiblemente en la psique, en los sueños y los anhelos; en el inconsciente y lo misterioso, en aquellas regiones en las que los hombres sienten intuitivamente más de lo que conocen por el razonamiento. El poeta se convierte en un vidente; es más sabio de lo que sabe. Su arte es inspirado divinamente. Los artistas son una casta superior, no por su cuna sino por su introspección⁴⁵.

El movimiento literario “*Sturm und Drang*” (Tormenta e Ímpetu) fue fundamental para el desarrollo que se dio en el romanticismo siendo incluso un precursor de este, oponiéndose rotundamente a las ideas neoclásicas del “racionalismo”, proponiendo *el sentimiento y la emoción* como eje central en la literatura, su principal exponente fue Johan Wolfgang Von Goethe.

Según Lewis, algunas de las características de algunos románticos eran: la melancolía, la tristeza, la abnegación a su propio sufrimiento y lamento el cual discurría en no aceptar la realidad en desear la muerte y sentir incluso esperanza o anhelo hacia ella. La rebeldía, la evasión, el aislamiento, todos sinónimos y representación del ideal que buscaba el romántico: “*La Libertad*”; *Don Juan*, *Prometeo*, *los piratas*, fueron ejemplo de rebeldía y revolución y se tomaron como personajes representativos en la literatura⁴⁶, se buscaron nuevos valores

⁴⁴ También llamado por algunos el “Enciclopedismo”, donde se retomaron valores estéticos del arte greco-romano: la armonía y el equilibrio, la razón fue su fuente primigenia, la forma y los temas debían ser claros y proporcionados teniendo un sentido lógico y estructurado de todo el contenido.

⁴⁵ ROWELL, LEWIS, Introducción a la Filosofía de la Música. Buenos Aires, Argentina. Septiembre de 1985. Pag. 117-118.

estéticos, suprimiendo la idea *clásica* de la armonía y el equilibrio; la emoción y los sentimientos fueron la principal preocupación de los románticos; la introspección del artista, todo el entorno y la lucha que existía al interior de él, su amor pero aún más su desamor, la felicidad pero más la nostalgia, todo un sin sabor y amargo trago, del cual era víctima el poeta, el músico, el escritor..., siempre buscando acercarse más *consigo mismo*, con su *yo* interno, con la naturaleza amorfa, hostil, salvaje con la cual interactuaba la persona. Se dio una mirada a la edad media desde diferentes aspectos, por ejemplo, el culto religioso; el *pietismo* cobró valor como una religión que busca el encuentro personal e íntimo con la vida y Dios, más que el deseo de obedecer unas normas o ideas dogmáticas sobre Él; la fe, fue un punto importante para ellos en contra del escepticismo que daba la razón. El amor apasionado y trágico, la política, la sociedad, la muerte, la enfermedad, la tradición, la aflicción, todos temas recurrentes en la literatura romántica; el monólogo del personaje principal explicando sus sentimientos se encuentra plasmado en el “diario-novela” de Goethe, *las desventuras del joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), el cual penetra en la interioridad del personaje.

El nacionalismo; se tuvieron presentes las costumbres autóctonas, el folklore, la lengua, la raza y la religión de cada región y país, siendo fundamentales para el movimiento romántico, dejando a un lado los valores y esquemas estereotipados universales del *clasicismo*. A nivel musical y artístico éste fenómeno fue importante, porque trajo consigo una inmensa variedad y riqueza de estilos, formas, colores y estructuras, permitiendo que cada pueblo tuviera su propia “expresión” a través del legado y la tradición que poseía.

En la música, la acogida de bailes y géneros representativos de cada país, como la *polonesa*, la *mazurca*, la *tarantela*, el *vals*, la *chaconna*, la *romanza*, la *bacarola*, el *bolero*, la *serenata*, la *danza húngara*, la *rapsodia húngara*, el *scherzo*, la *balada* y otras formas menores no dancísticas de igual importancia pasaron a ser relevantes como los estudios virtuosísticos; la misma sonata se adoptó en la época: La *berceuse*, (canción de cuna), el *nocturno*, siendo una forma en alusión a la noche⁴⁷, la *fantasía* y otro sin número de formas compositivas de corta duración; las pequeñas formas tomaron preponderancia en el romanticismo.

La música tuvo una gran transformación con respecto a los periodos anteriores y los músicos se valieron en gran parte de la influencia literaria para llevar toda la expresión y el sentimiento a la música, sus dos grandes corrientes y ubicaciones geográficas fueron Alemania y Francia; los compositores que se ubicaron en Alemania conservaron muchas de las “estructuras formales” adoptadas en el

⁴⁶ VISEDO ORDEN, ISABEL. Introducción al romanticismo español. p. 165

⁴⁷ Tomado de la poesía, así como muchas otras formas, el soneto, la elegía, la oda, la balada entre muchas otras.

clasicismo, (Franz Schubert, Félix Mendelsohn, Johannes Brahms, Robert Schumann) y se explotó al máximo el recurso armónico con ayuda del cromatismo, mientras en Francia, (Frederic Chopin, Héctor Berlioz, César Frank, Charles Gounod, Camile Saint Saens) le dieron importancia a todo el lirismo dejado por la poesía y la literatura, sin dar mayor relevancia a la forma, por lo cual fue tratada de una manera mucho más laxa dando prioridad al contenido musical, permitiéndole tal vez una mayor versatilidad “expresiva y lírica” a la melodía; con similitud de características a las apreciadas en el estilo compositivo de Frédéric Chopin, el cual fue influenciado fuertemente por el *bel canto* italiano, con compositores como Bellini y Rossini, por ejemplo las *15 composizioni da camera* del compositor Vincenzo Bellini donde se muestra claramente la utilización del *Bel Canto* y todos sus elementos como la parte melismática, silábica y adornada de este estilo de canto de procedencia “barroca”.

Chopin, pianista, virtuoso, poeta, compositor, intérprete; su sensibilidad, su sentimiento nacionalista, su gran lirismo es palpable en todo el conjunto de grandes obras que compuso con un refinamiento y un gusto incomparables. Necio ante el hecho de tomar clases de piano de las cuales data que tomó pocas, y tal vez de órgano⁴⁸, gran genio sin duda, aunque lo negara públicamente; de conocimientos en literatura, pintura, dibujo y arte en general, gracias a la influencia de su queridísimo padre, y sobre todo al gran mundo del cual se vio permeado en su estancia en París. Conoció e hizo una amistad entrañable con hombres como Honore de Balzac, Víctor Hugo, el célebre pintor Delacroix, este último perteneciente al pequeño grupo de intelectuales, artistas y aristócratas al cual Chopin fue vinculado y el cual celebraba su tremendo genio y arte⁴⁹.

Definición de Estudio: Se supone de aquellas obras que buscan la solución, adquisición y práctica de alguna determinada destreza o habilidad técnica en un instrumento musical, suelen ser monotemáticos y con una estructura formal sencilla y bien definida. Han evolucionado desde el clasicismo con “*quasi*” estudios que resultaban en el caso del compositor Carl Czerny ser ejercicios mecánicos; por este motivo se les atribuye el hecho de ser áridos en contenido musical y poco recomendables para adquirir la sensibilidad necesaria en la interpretación y el espíritu artístico. Ya en la época romántica con compositores como Chopin o Liszt,

⁴⁸ Chopin le respondería —como le escribió a T. Woyciechowsky—: «Sé cuánto me falta, pero no quiero imitarle». Pronto escribió a Elsner: «No deseo ser una copia de Kalkbrenner [...]. Nada podría quitarme la idea ni el deseo, acaso audaz, pero noble, de crearme un mundo nuevo». Extracto de una carta al famoso pianista Friedrich Kalkbrenner.

⁴⁹ Justamente Liszt se refirió a esta audiencia como: «[...] la aristocracia de la sangre, del dinero, del talento, de la belleza»

llegaron a tener un alcance inigualable en valor artístico, musical y técnico, siendo el virtuosismo una particularidad general de ellos; a partir de allí dejaron de ser piezas meramente de estudio para convertirse en grandes obras de concierto, con un alto grado de expresión, como se puede observar en los dos volúmenes de estudios Op.10 y Op.25 del compositor Frederic Chopin, lo que influenciaría a todos los compositores de épocas posteriores, creando una literatura particular para este género compositivo, con compositores como Debussy, Scriabin, Camille Saint-Saens, Prokofiev, Rachmaninoff entre otros.

El estudio Op.10 # 12⁵⁰ formalmente está constituido en dos grandes secciones siendo una forma binaria simple A-A', es una pieza dramática y con una fuerte carga emocional; se desenvuelve en la tonalidad de C menor, abriendo primero con una pequeña "introducción" sobre la dominante, luego empezará el tema principal y característico de esta obra con un ritmo acentuado en unas variaciones de semicorchea acompañado de un gran grupo de notas ligeras de semicorcheas en *legato*, llevado por la mano izquierda en forma de un pedal en el tono principal, (C menor); en la mitad de la obra hace una transición realizando una modulación lejana empezando por G#m y desplazándose por una serie de progresiones hacia otros tonos en relación de "cuartas" y luego retomará la segunda sección igual que en el comienzo, con la introducción en la dominante, pero ingeniosamente modificará o "mutará"⁵¹ el "tema", llevado por la mano derecha, sin perder su esencia vigorosa y expresiva; finalmente llegará a la *Coda* empezando en el tono de Gb Mayor, donde tomará el motivo rítmico-melódico del tema principal y después de una serie de momentos intensos, dramáticos y líricos culminará la obra por medio de una *cadencia plagal*⁵².

Esta primera parte que se denomina "introducción", (compases del 1 al 8) está compuesta sobre la dominante, por ello se interpreta de una manera enérgica y tensionante, haciendo un acento pronunciado en el momento que aparece la

⁵⁰Un día Chopin al ver a Liszt interpretar los estudios con gran soltura y gran fluidez interpretativa quiso dedicárselos y regalárselos aunque cabe aclarar que desde tiempo atrás venía componiéndolos tal vez desde su estancia en Polonia en su primer ascenso al mundo artístico.

- Hay tal vez un curioso dato pero cuestionable de la fecha de composición del estudio Op.10 #12 que anuncia que el compositor tal vez tomó inspiración de la toma que hicieron los Rusos de Polonia y en la cual se hizo un alzamiento por parte del pueblo polaco llamada *La revolución de los cadetes* en 1831, Chopin dijo más tarde, a propósito del fracaso del alzamiento contra Rusia: "Todo eso me ha causado mucho dolor. ¡Quién podría haberlo previsto!". Niecks, Frederick. Frederic Chopin as a Man and Musician. 1902, página 98.

⁵¹ Término empleado en el contrapunto en alusión a la modificación rítmica o melódica de un motivo.

⁵² Relación funcional entre los grados IVto y Iro.

novena bemol de la dominante; la indicación de carácter que aparece al comienzo *Allegro con fuoco* es muy insinuante; la mano derecha que está compuesta de una cantidad de semicorcheas dan el sentido de tempestad⁵³. Para concluir la “introducción”, ambas manos con una indicación de *Con Fuoco*, culminarán estas pequeñas partes en un intenso y fuerte oleaje de escalas, ayudadas de la dinámica y el rubato que enlazará con el “Tema Principal”.

Imagen 21: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 1 al 9 (Anexo N).

Introducción

19

1 **Allegro con fuoco.** ♩ = 160.

12. *f* *v7 legatissimo* *IV7* *f*

4 *IVm7* *f con fuoco* *v7*

7 *cresc.* *cm* *sempre f*

El compás número 10 está ubicado en el tono de c menor y construido a partir de figuras variadas de la semicorchea, con un carácter declarante e incisivo (mano

⁵³ Téngase en cuenta el movimiento literario *Sturm and Drang* y también su homónimo del Op.25 # 12 (Ocean) también en c menor y con un carácter similar.

-*Sturm and Drang* : En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos y también su homónimo del Op.25 # 12 (Ocean) también en c menor y con un carácter similar asociados a la estética. Hertz /Bruce, Daniel and Alan Brown. 'Sturm und Drang', Grove Music Online, "<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.27035>."

derecha, tema principal, *antecedente*⁵⁴ motivico-compases 10 al 11) contrastado un poco después con un pequeño grupo de acordes en c menor y una apoyatura en Ab Mayor (*consecuente*⁵⁵ motivico del tema principal) (compases 11 al 12), dando alusión a lo que son la lucha constante entre las emociones, duelo, ira e impotencia⁵⁶; todo este drama melódico va acompañado de una gran línea de *legato* y nos da la sensación de un “turbulento sentimiento” al interior de Chopin; (impaciente y atormentado); luego vendrá una progresión, (compases 15 al 17), la cual es antecedida de un acorde de VII grado disminuido para la dominante seguido de V, Vb, IV, i iV, luego en los compases 17 y 18 I6/4, i6/4; la frase concluye en la dominante en una escala descendente para comenzar nuevamente en la tónica.

Imagen 22: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 10 al 19 (Anexo N).

En la mitad del estudio, Chopin hace empleo de todo el material musical para poder desarrollarlo en un tono bastante alejado del tono principal y eso ya nos

⁵⁴ Antecedente: Motivo, frase o semifrase que se expone como precedente para una *idea musical o frase*.

⁵⁵ Consecuente: Motivo, frase o semifrase que se expone luego del antecedente para completar una *idea o frase musical*.

⁵⁶ Por ver lo que su patria vivía y su propia impotencia de no poder hacer nada en la lucha entre el pueblo polaco y Rusia (Revolución de los Cadetes, 1830-1831).

declara mucho del cambio en el estilo y el pensamiento armónico y modulante del romanticismo⁵⁷. En el compás 25 habrá de intervenir una “transición” precedida por una acorde de séptima de dominante, (F7), y en el tono de Bb Mayor, que nos lleva mediante una modulación enarmónica al tono de G#m⁵⁸; todo este pasaje es llevado con una fuerte emoción e intensidad, ayudada con el *crescendo* que aparece en el compás 26, y bajando intensidad y volumen en el compás 28, para comenzar la nueva frase, en una “ambigüedad armónica⁵⁹” constante que se mueve por diferentes tonos, (G#m, D#m, F#m, C#m) (compases del 29 al 32).

Imagen 23: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 11 al 32 (Anexo N).

The image shows a musical score for 'Estudio Op.10 # 12' by Chopin, measures 11 to 32. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano introduction, a crescendo, a transition to B-flat major, a modulation to G# minor, and a progression through D# minor and F# minor. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff), articulation (stretto), and fingerings. Annotations in red and blue highlight specific harmonic and structural elements.

⁵⁷ Tener presente también como a nivel del pensamiento y socialmente todo estaba en constante cambio, llevando a las grandes artes (pintura, poesía, literatura, filosofía, música...) a un dinamismo continuo, dejando atrás valores universales (*Clasicismo*).

⁵⁸ Ab menor, iv grado armónico de la relativa mayor de do menor o sea de Eb Mayor.

⁵⁹ “Ambigüedad Armónica”, representado en la música como todo el universo de sentimientos y emotividad que vivía el artista, *cambiante e irresoluto*.



Luego Chopin realiza una progresión⁶⁰, (G#7, Do, Bb7, Eo, C7) (compases 33 al 36) que hace alusión a un sentimiento desgarrador, así como a la pérdida de un ser amado o una tragedia; es cada vez más y más fuerte mediante el *crescendo*, a medida que avanza la progresión, y que con ayuda de unas escalas progresivas descendentes realizadas por la mano izquierda nos llevará a un tono cercano, (f menor-compás 37), en un *fortísimo* explosivo, de nuevo retomando el carácter inicial, el cual sin dar mucha espera retomará desde el principio el tema original del estudio comenzando por la introducción.

Imagen 24: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 33 al 40 (Anexo N).

La segunda sección recapitula el comienzo, pero muy creativamente Chopin trasforma toda la línea melódica del “tema principal” conservando su misma naturaleza pero “mutándolo” mediante el cromatismo, tal vez influenciado por su

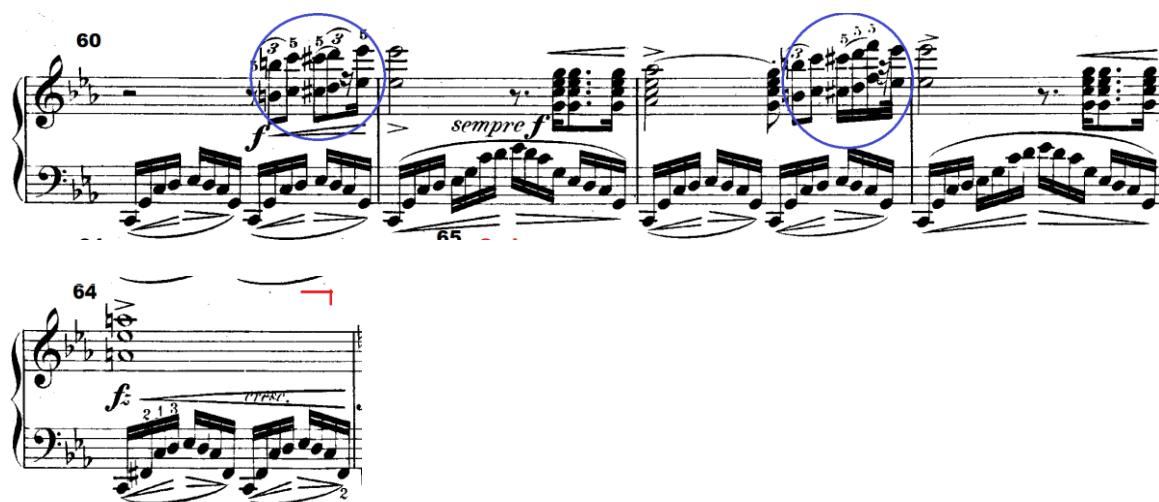
⁶⁰ Sucesión de dominantes sin resolver.

arduo estudio del contrapunto y en específico de Bach⁶¹ bajo la tutoría de Elsner, profundo admirador de Bach, (lo cual era poco usual en esa época). Vemos como el “tema” ejecutado por la mano derecha lo convierte en tresillos, auditivamente da un aire mucho más expresivo casi queriendo decirle al interprete “aquí lo mismo” pero un poco más de “carga emocional”, más adelante en los compases 52 y 53; en la progresión que en la primera parte se había visto (compases 15,16 y 17, imagen 24), igualmente emplea el mismo recurso melódico (véase imagen 25, compases 55 y 56), permitiendo que la melodía pueda cantar aún más, (*Cantabile*)⁶², y permitiendo que el *rubato* se pueda exagerar un poco más.

Imagen 25: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 49 al 64 (Anexo N).

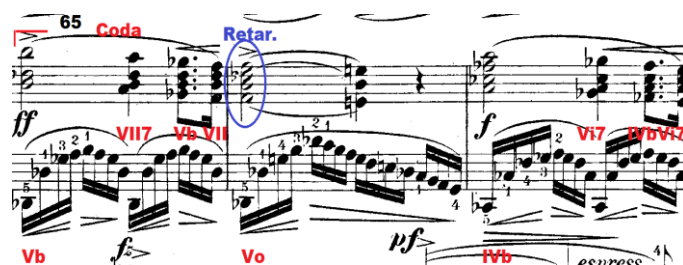
⁶¹ Uso de “mutaciones” en motivos rítmico-melódicos.

⁶² Recordar la influencia rotunda del Bel Canto en Chopin y su profunda admiración por la Ópera Italiana, representada con uno de sus amigos Rossini.



La *Coda* resulta ser bastante extensa y sorpresivamente comienza en el tono de Gb Mayor; continúa su desarrollo hasta el compás 73 donde nuevamente tomará el curso de la tonalidad principal en C menor. Toda esta sección hace un traslado melódico y va decayendo en su dinámica cada vez más tranquilo; se puede observar en sus indicaciones empezando por un *forttísimo*, justamente en el compás 63, luego un *forte* en el 67, después un *forte-piano* en el compás 69 para llegar a un *piano* en el 71, y finalmente un cautivador *dolce* en el compás 72 en el tono de Db Mayor⁶³ que desembocara en C menor (compás 77) que poco a poco y con suavidad culminará la obra en una *cadencia plagal*⁶⁴, antecedida tempestuosamente por una escala en la dominante con novena bemol de F Mayor, (IV grado de la tonalidad principal-compases 81, 82, 83 y 84), marcada con *appassionato*, lo que vigorosamente indica una interpretación *ligera* con mucho *Brío*, fuerza y carácter en especial por el acorde con novena bemol que resulta tan “tensionante e inestable”.

Imagen 26: Página 1 de la obra “Estudio Op.10 # 12”, compases del 65 al 59 (Anexo N).



⁶³ II grado bemol o dominante sustituta del V grado, ya que ambos poseen el mismo tritono.

⁶⁴ IV-I o también IV-iV-I.

71 *Retar.*
p
dolce
Apoya.
Ilo
I9/4

74
smorz.
V7
Ilo
pp

77 *sotto voce*
p
i

80 *poco rallent.*
VI7
IV
V7
pp
ff
appassionato
Pedal
I9(V)
Retar.
3ra
picardia

[G:\Recital DavidAristizabalH112.mp4](#)

7. CONCLUSIONES

- Acerca del análisis del “Preludio y Fuga BWV 811” se pudo encontrar la inmensa variedad que el uso de las articulaciones nos pueden brindar y cómo estas influyen en la manera como se expresa el lenguaje de este periodo de la música, dando un valor casi lingüístico a la música, permitiendo conocer y comprender que la música de esta época es casi hablada y es precisamente con la articulación el elemento con el cual encuentra su mejor modo de expresión.
- En la “Aproximación a la estructura Formal y Armónica de la Sonata #9 KV 311”, se conoció todo el esquema estructural y armónico que rige el primer movimiento de esta obra, conociendo de cerca algunos aspectos del estilo compositivo del clasicismo en la forma “Allegro de Sonata” que fue la forma más importante e influyente y dio punto de partida para la creación de los diferentes formatos instrumentales como el cuarteto, el trio, la sinfonía y el concierto solista.; se observan frases y semifrases simétricas, se ven jerarquías armónicas, se observa todo un engranaje bien estructurado, casi como una máquina “pensante y expresiva”.
- En el “Análisis de la Interpretación y la Expresión del Estudio Op.10 # 12” se evidencio la gran influencia literaria y poética, que influenciaron a compositores de vanguardia de la época, como Chopin ; el gran elemento expresivo que el arte encontró a través de los “sentimientos, los afectos y las emociones, y como los compositores encontraron en la armonía un recurso inigualable por explotar, en una búsqueda constante de expandir el lenguaje armónico que soportaba la música, en la necesidad de innovar y renovar la música a través nuevas sonoridades y colores.

8. RECOMENDACIONES

- Fortalecer la propuesta de proyectos de grado enfocados en el análisis para que se pueda profundizar en su desarrollo.
- Ampliar la base de datos con material bibliográfico sobre análisis, historia de la música y estética y estilo en la interpretación, para que se pueda tener un mejor recurso intelectual que soporte todo el desarrollo de este tipo de trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

BARENBOIM, DANIEL. El Sonido es Vida. El Poder de la Música. 2008. Bogotá.- Colombia. Grupo Editorial Norma. P. 60. ISBN 978-958-45-1325-0
CORTÉZ, JAIME EDUARD. Análisis y puesta en escena del trio con piano No. 4 Op. 11 en Si bemol mayor de Ludwig Van Beethoven, con estudiantes del programa de Licenciatura en Música. Pereira Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes Humanidades. 2012.
COSTA CISCAR, Francisco Javier. Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano Vingt Regars sur l'enfant – Jesús. Valencia. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Área de Estética y Teoría del Arte. 2003. Disponible en: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9848/costa.pdf?sequence=1
DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. RAE. Real Academia Española, 2014. Madrid. Disponible en: http://lema.rae.es/drae/?val=aristocracia
DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L. Disponible en: http://es.thefreedictionary.com/racionalismo
HARNONCOURT, NIKOLAUS. Música Como Discurso Sonoro. Barcelona Febrero de. 2006. Acantilado. .ISBN: 978-84-96136-98-4.
LATHAM, ALISON. Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de cultura económica. México. 2008
LLACER PLA, FRANCISCO. Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes. Madrid. Real Musical. Octubre 2001. P. 13.
MUSICA, ESCUELA. Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades, programa de piano sinfónico. 16 de diciembre de 2003. Pereira-Risaralda.
NEAHAUS, HEINRICH. El Arte del Piano. Madrid. Real Musical. p. 22.
NORMA. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Práctico. 1996. Barcelona. Barcelona. Editorial Norma.. ISBN 958-04-1259-6.
NORMA. DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO, <i>práctico</i> . Colombia.1996. ISBN 958-04-1259-6.Pag. 1298.

ROWELL, LEWIS. Introducción a la Filosofía de la Música. Septiembre de 1985. Buenos Aires, Argentina. Editorial Gedisa S.A. ISBN 950-9113-13-1.

SADIE, Stanley. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000, p. 36.

SALAMANCA, ESPAÑA. Diccionario Salamanca de la Lengua Española. España. 2012.